

عينية الحادرة ترتيلة استمطار في محراب عشتار

د. إحسان الديك*

تاريخ القبول: ٢٠٠٩/٧/٧

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٨/٩/١٥

ملخص

هذا البحث قراءة أسطورية لنص شعري قديم، تعيد الشاعر الجاهلي إلى نموذجة الأصلي، وتفسر سر انتلاف أغراض القصيدة وصورها حول المرأة، يقف فيه الباحث على عينية الحادرة التي استقطبت اهتمام الدارسين المحدثين، يحاورهم، ويتجاوز آراءهم؛ فيرى أن الحادرة لا يتغزل على عادة الشعراء الجاهليين ولا يفخر فخرهم، وإنما ينهج نهج الشعراء الساميين القدماء، ينشد ترتيلته، ويتوجه بالدعاء إلى سمية السمية، إلى عشتار ربّة الخصب والحياة، يناجيها، ويتضرع إليها، ويتنزل لها، ويصلي من أجل عودتها لتعود الحياة معها. مما يؤكد عراقية الشاعر الجاهلي وتواصله مع موروته.

Abstract

This research is a mythological reading of an old poetic text, which turns the Al-Jahelee (pre-Islamic) poet back to his authentic paradigm, and explains the secrets behind the poem's cohesion and their woman portrayal. The researcher focuses on Al-Hadera's poem ('Ainiat Aj-Hadera), Which has attracted the attention of contemporary researchers. The study has a dialogue with them and bypasses their opinions. It believes that Al-Hadera does not make courting verse and boast as did his colleagues at that time, but followed the footsteps of the old sublime poets; he chanted his utterance, beseeching the noblest of all... the goddess of fertility and life (Astarte) and praying to bring life back with her. Such feats contend the authenticity of Al-Jahelee poet, and his continuation with his hereditary.

* قسم اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

مقدمة

تأسيس (١):

نشأ الدين مع حاجة الإنسان البدائي لتأسيس الطبيعة من حوله، وتفسير ظواهرها، والسيطرة على مظاهرها. ولقد وظف هذا الإنسان كل طاقاته وإمكاناته وقدراته من أجل ذلك، وكان الفن - الذي نشأ في رحاب الدين ودرج في حجره - أقوى هذه الوسائل، وأهمها، وأكثرها نجاعة؛ لما يمتلكه الفنان من مواهب خاصة، وقوى روحية غير عادية، تميزه عن المجموع. وصار الفن ضرورة وحرفة يمارسها الفنان الساحر ليدراً خطراً، أو يجلب نفعاً، أو يمثل طقساً، أو يفسر معميّاً، رقصاً أو رسماً أو غناء.

وارتبط الشعر الجاهلي في نشأته الأولى - باعتباره فناً - بالدين ارتباطاً وثيقاً، وظل يحمل بين طياته ترسبات دينية، وظل مقدساً عند العرب، علقوه على أستار الكعبة في طقوس تبدأ في عكاظ وتنتهي في الحرم، ونقشوه على صخور معابدهم^(١)، وتوضأ بعضهم لبعضه، وقرئ بعضه الآخر على قبورهم، ووصلوه بالسحر والجن والقوى الغيبية.

لهذا أكد بعض الباحثين أن "الغرض الذي قصد إليه الشعر العربي في الأصل هو السحر"^(٢)، وأن موضوعات الشعر الجاهلي، ومنها المديح والهجاء، تطورت من أدعية وتعاويذ وابتهاالات للآلهة إلى موضوعات مستقلة^(٣)، وأن القصيدة الجاهلية كانت عند الشاعر الجاهلي "شبيهة برسم النقاش، وتميمة الساحر، وابتهاالات العابد، يخرجها بدوافع روحية وفكرية، قاصداً بها إصلاح الخلل الحياتي، والسيطرة على الأحوال المضطربة في الكون بالنظام الذي يشيعه في بنائه الخاص"^(٤). كما "لا نستطيع ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهناً إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم"^(٥).

ولهذا - أيضاً - تتبّه عدد كبير من الباحثين لوظيفة الشاعر الجاهلي، ودوره في مجتمعه، فأنزله منزلته الحقيقية التي تجاوز فيها صورة المادح أو اللاهي، أو حتى المدافع عن القبيلة في سلمها وحربها، وأعادوه إلى نموذج الأصلي الذي "ينطوي على الأوجه المتعددة للكهان، والشامان، والساحر، والعارف، والنبى، والعالم، والحكيم"^(٦)، النموذج الذي يشعر، ويعلم، ويعرف، ويفطن، ويقدر، ويؤثر، ويغير، ويسيطر، بفعل بياني أشبه ما يكون بعقد السحر، النموذج الذي يصطنع الشعائر والطقوس الدينية في إنشاد شعره، ويمتلك قوى سحرية خارقة، ويلتحم بقوى غيبية تربطه بالملأ الأعلى، "وتمده بأسباب السيطرة على القوى المتطورة، أو تلهمه بفنون من القول ما يعجز الآخرون عن الإتيان بمثله"^(٧)؛ فيرتفع عن "مطلق الفردية البشرية إلى شيء من البطولة"^(٨)، "يستغرق في

(١) انظر ترنيمة الشمس، نقش القصيدة الحميرية الذي اكتشفه ونقله إلى العربية يوسف محمد عبد الله، ط١، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، ١٩٨٩.

(٢) بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، ط٤، القاهرة، ١٩٧٧، ٤٦/١.

(٣) ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٩٦.

(٤) الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة الجاهلية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السادس، ربيع ١٩٨٢، ص ٨٦.

(٥) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ص ١٢٥.

(٦) عصفور، جابر، غواية التراث، كتاب العربي، رقم ٦٢، أكتوبر ٢٠٠٥، ص ١٥.

(٧) النعيمي، أحمد اسماعيل، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط١، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٦٣.

(٨) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠، ٨٨٠/٣.

حالة من الوجد والتأمل والمشاهدة^(١)، مما يجعله أشبه ما يكون بالكاهن والساحر والعراف، "فكان إذا أراد الهجاء لبس حلة، وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلًا واحدة"^(٢)، أو خضّب شاربه وعنقته بالحناء، ولا يخضب سائر لحيته ليكون كأسد والغ في الدم كما أثر عن حسان بن ثابت^(٣).

هذا بعض ما انسرب من النموذج الأصلي للشاعر في العصر الجاهلي - على الرغم من محاولة الإسلام محوه^(٤)، نموذج المقدس، العارف "بالسحر أو الأسرار الروحانية"^(٥)؛ فكان في سياق هذا النموذج "عنصرًا من عناصر الإخصاب والتجدد في الطبيعة، وكان لإبداعه التأثير المشابه لتأثير هذه العناصر، من حيث القدرة على إيقاع التحول في كل ما تمسه الكلمات، أو تقع عليه القصائد، وذلك في دلالة جعلت من القصيدة فعلاً من أفعال الإخصاب الذي اتحد وفعل السحر في التأثير المفارق، هذا التأثير، بدوره، هو الذي وصل في النهاية بين النموذج الأصلي للشاعر والعناصر السماوية المضيفة للكون"^(٦).

تأسيس (٢):

تبوّأت المرأة مكانة عليّة في الديانات القديمة كلها، فقدّسها الإنسان وعبدها منذ شعر في فجر تاريخه البعيد أنّ فكرة الخصوبة التي تمثّلها - والأرض على السواء - هي سرّ الحياة وجوهر الوجود، ومنذ أدرك أن خصوبتها قيس من خصوبة الأم الكبرى / الأرض التي أنجبت الزرع والإنسان والحيوان، خاصّة بعد اكتشافها الزراعة، ورعايتها الأرض والبنور، كما ترعى الخصب الجسدي والولادة والتكاثر.

ويجمع دارسو الميثولوجيات على أسبقية العبادات القمرية التي ارتبطت بالمرأة، وسيادة الألوهية المؤنثة، وعلى أسبقية المجتمع الأمومي على المجتمع الأبوي، وعلى انتشار عبادة الأم الكبرى في هيئة إلهة أنثى عند الشعوب القديمة وإن اختلفت أسماؤها، وتنوعت تجلّياتها في إنانا، وعشتار، وإيزيس، وأناياتيس، وعناة، وعشيرة، وأثيرة، وعشتروت، وأفروديت، وفيونوس، وأناهيد، والعزى، والزهرة^(٧).

والعرب كغيرهم من الشعوب عبدوا المرأة وقدسوها، وقد أكد القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى: "إن يعبدون من دونه إلا إناثاً"^(٨)، وشبهوها بالدمية أو التمثال الذي هو صورة للربة المعبودة "أيقر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد إن لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر شيء من القداسة"^(٩)، ونسبوا أبناءهم إليها نظراً لقداسة دمها، ذكر ابن دريد أن منهم من يقيم وزناً لدم الأمهات فينسبون لهن^(١٠)، وخلعوا أجزاء جسمها على سلسلة نسبهم المقدس مثل: البطن، والفخذ، والصلب، والظهر، والرحم، وقُتروا المرأة المنجبة الولود، واعتنوا بالبدنية الممتلئة، وجمعوا لها

(١) أبو سويلم، أنور، دراسات في الشعر الجاهلي، ط١، دار الجيل/بيروت، ودار عمار/عمان، ١٩٨٧، ص٧٦.

(٢) المرتضى، الشريف، الأمالي، تحقيق محمد بدر الدين، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، دت، ١٩٢/٢.

(٣) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق عبد مهنا، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥، ١٤٣/٤.

(٤) انظر في أمثلة ذلك غواية التراث، لجابر عصفور ص١٩.

(٥) غريب، غوستاف فون، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص١٣٧.

(٦) عصفور، جابر، غواية التراث، ص١٦.

(٧) انظر: الديك، إحسان، صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد ١٥، حزيران ٢٠٠١ ص١٤٧+١٤٨.

(٨) سورة النساء، آية ١٧.

(٩) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١١١.

(١٠) ابن دريد، الاشتقاق، تحقيق، عبد السلام هارون، دار المسيرة، بيروت، دت، ص٣.

صفات الأمومة والخصوبة؛ فربطوها بالبقرة، والظبية، والنخلة، والدرّة، والبيضة، والشمس، وعلقوا خصب المكان عليها وبقاءهم فيه ببقائها حتى قال أحدهم وهو المرقش الأكبر^(١).

أينما كُنْتَ أو حَلَلْتَ بِأَرْضٍ أو بِلَادٍ أَحْبَبْتَ تِلْكَ الْبِلَادَا

الخصوبة هي المكوّن الفكري للإنسان الجاهلي في نظرته للمرأة، وهي الرؤية الجوهرية لصورتها، منها كان المنبع وإليها كان التصوير، ولا يخفى انسجام هذه الرؤية مع رؤية الإنسان القديم لها.

ويلاحظ من يقرأ الشعر الجاهلي أن المرأة هي العنصر الأساس، والمحور الرئيس الذي تأتلف حوله، أو تبعث منه أغراض القصيدة وعناصرها وصورها؛ فالشاعر يقف على أطلالها - التي عادة ما تنسب إليها^(٢) وليس لأحد غيرها - ويصف آثار غيابها، ثم يتابعها وهي ترحل في ظعنها، ويسلّي همه عنها برحلة في الصحراء على ناقته التي تشبه حمار الوحش أو الثور، أو البقرة الوحشية، أو النعامة.

والبحث عن سرّ احتفاء الشاعر الجاهلي بالمرأة، وفكّ شفرات صورتها المنبثقة عن أصول ميثو دينية؛ يفتح لنا مغاليق القصيدة، ويكشف عن كنوزها، ويقربنا من فهم أغراضها، وهدف الشاعر من وراء إبداعها، ويبعدنا عن الطرق التقليدية في تحليلها.

العينية في عيون القدماء والمُحدثين

لهذه القصيدة مكانة خاصة في الذاكرة الجمعية الجاهلية، خاصة الذائقة الشعرية منها، أعجب بها المبدعون والمتلقون وقتئذ، وحرصوا على حضورها في مجالسهم، فكان حسان بن ثابت إذا قيل له: تتوشدت الأشعار في موضع كذا وكذا - يقول: "فهل أنشدت كلمة الحويدرة؟"^(٣) يعني هذه القصيدة، وحسان - وهو من هو في الشعر - "كأنما يرى أنه لا يتم لإنشاد الشعر مجلس إذا لم تنشده فيه قصيدة الحادرة"^(٤).

والعينية من عيون الشعر وجيده، والنصوص المتخيرة منه، فَتَتَبِ الرُّوَاةَ والنقاد، وأعجب بها الأصمعي، وكاد يضع صاحبها في عداد الفحول لولا أنه مقلّ؛ فقال: "لو كان قال خمس قصائد مثل قصيدته - يعني العينية - كان فحلاً"^(٥)، كما أعجب أبو العلاء المعري بغزل الشاعر فيها وكاد يسلكه بها في سلك الشعراء الغزلين المحبين، فوصف شغفه بسمية بشغف هؤلاء الشعراء بمحوباتهم^(٦).

والقصيدة كذلك من النصوص التي حاورها النقد الحديث، واستقطبت اهتمام الدارسين المحدثين، فتعددت الدراسات حولها، وتنوعت مناهجها، وطرائق تناولها، والوقوف عليها، وتفسير دلالاتها.

وأجمعت هذه الدراسات في سياق بحثها عن وحدة القصيدة، ومن خلال تتبّع علاقاتها الداخلية، وتلمس الرابط الذي يجمع بين أجزائها - سواء تلك التي رأت في تجربة الشاعر تجربة تاريخية واقعية، وقسمت النص إلى أغراض أو موضوعات وحدت بينها واستوعبتها تجربة الشاعر النفسية، أو التي اجتازت بسمية حدود الغزل، وتجاوزت حدّ التقسيم - أجمعت كلها على حضور سمية المتميز في النص، فاعتبرتها بؤرته، ومركز دائرته،

(١) التبريزي، يحيى بن علي الشيباني، شرح المفضليات، تحقيق علي محمد الجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت ٨٧٩/٢.

(٢) انظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٢٨.

(٣) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ١٢٦/٥.

(٤) مقدمة ديوان الحادرة، تحقيق: ناصر الدين الأسد، ط ٢، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤.

(٥) فحولة الشعراء: تحقيق المستشرق، ش. تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٢.

(٦) المعري، أبي العلاء، رسائله، شرح وتحقيق عبد الكريم خليفة، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة، عمان، ١٩٧٦، ٣١٨/٢.

وحقيقة بدايته، والمسؤولة عن حضور موضوعاته، وهي التي وهبته وحدته؛ فالقصيدة "كلها تتحلق حول سمية"^(١)، وتتساب في وحدة واحدة هي محورها^(٢)، وهي ربيبة هذه الكلمة (سمية) منها تتبعث، وفيها تتثال، واسمها أنشودة يحمل في طياته لحن القصيدة كلها^(٣)، وحبّها هو الشعور الحي الذي يحيط بأجزاء القصيدة، ويجري فيها جريان الطبع في الأخوين^(٤)، والحادرة يدير القصيدة حول مناجاة سمية^(٥)، والحديث عن سمية يوحدّها في المعنى العام^(٦).

سمية بين الحقيقة والأسطورة

قد تكون سمية امرأة حقيقية من لحم ودم، فتن بها الشاعر، ووله بحبّها، وأسرّه جمالها، وقد يكون غزل الحادرة بها غزلاً حقيقياً يعبر عن تجربة الإنسان الجاهلي الواقعية، لكن ذلك لا يمنع أن يكون وراء هذا الغزل مغزى، أو أن تستحيل سمية إلى سرّ كبير، أو رمز عظيم، مما يعطي التجربة الشعرية بعداً إنسانياً، ويبعدها عن حدود الفردية الضيقة، من منطلق أن النص مفتوح لا يحدّ بحدّ، وأن كل قراءة جديدة هي توضيح له، وكشف عن مضامينه، ودليل على حياته وحيويته، وأن الشعر ليس إنباء عن متعین، وليس سرداً لحدث واقعي، وليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية، أو همّاً فردياً وحسب، وإنما هو تعبير عن الوجود بالموجود، ونفاذ إلى أعماق النفس الجمعية، هو رقية أو تعويذة ينفضها صاحبها ليذّر خطراً أو يستجلب نفعاً.

والنظر في ماهية سمية، وتحديد طبيعتها، ومعرفة وظيفتها، ومحاور دلالاتها في إطار الفكر الإنساني القديم، باعتبارها أمّاً كبرى، ومصدراً للخصوبة والنماء، يخرجها عن إنسيّتها، ويحررها من حدود الغزل، وينزّرها عن آدميّتها، ويرفع بها عن أرضيّتها.

تزخر العينية بإشارات ترشّح سمو سمية، وتجعلها بعيدة عنا، فوق نفوسنا، وإن ارتدّت أرديّتنا، واتصفت بصفاتنا، أولها: أن غزل الشاعر لم يكن غاية في ذاته، وإنما جاء وسيلة لتحقيق هدف ينشده الشاعر، بدليل، أن ليس لهذه القصيدة مناسبة معينة، أو باعث محدد لقولها؛ ليجعل منها تجربة تاريخية ترتبط بسمية، والشاعر - كما سنرى - مشغول بقضية أخرى أخذ يتحدّث عنها من خلال غزله بسمية.

وثانيها: أن غزله بها وإن جاء على عادة الشعراء الجاهليين، إلا أنه يشخص الجمال الأنثوي في صورة مثالية، فهو لا يتغزل بامرأة بعينها، وإنما راح "ينحت لها تمثالاً نصفياً يلح على إبراز جمال وجهها ووضعته"^(٧)، وراح يكرر اسمها ويستغرق في ذكر صفاتها، ويحدث نفسه عنها بضمير المخاطب تارة، والمتكلم تارة أخرى، مما يدل على أنه في حالة "وجد صوفي"^(٨).

(١) عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٤.

(٢) الشنطي، محمد صالح، في الألب العربي القديم، ط ٢، دار الأندلس، حائل، ١٩٧٧. ٢٢٧/١.

(٣) عبد البديع، لطفي، الشعر واللغة، ط ١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٥.

(٤) أبو موسى، محمد، قراءة في الألب القديم، ط ٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٣٦.

(٥) عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١، ص ١٣٧.

(٦) لحمدوني، حميد، منهجية جديدة لقراءة الشعر القديم، مجلة جذور، مجلد ٦، ديسمبر ٢٠٠٢، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص ٣٤٢.

(٧) عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٦.

(٨) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٥.

وثالثها: أنه في غزله هذا لم يفعل ما اعتاد الشعراء الجاهليون فعله في الإنباء عن الرحيل بعد فراق محبوباتهم رداً على صرّهم وهجرهم، فلم يشأ أن يكون مثل لبيد بن ربيعة في قوله:

وَأَشْرَ وَأَصْلَ خَلَّةٍ صَرَّامِهَا^(١) فاقطع لبانة من تعرض وصله

ولا مثل ثعلبة بن صعيير المازني في قوله:

وإذا خليلك لم يذم لك وصله فاقطع لبانتته بحرف ضامر^(٢)

وإنما جاء الرحيل في سياق آثار غيابها الذي لا يريده ولا يتمناه، والشاعر حريص كل الحرص على بقائها وحضورها رغم إعراضها.

ورابعها: أنه لم يجعل لسمية في هذا النص أطالاً يقف عليها، كما وقفت بعض النصوص على الدمن والرسوم، فهل كان ذلك لأنها ليست كالإنسيات لها أطال تُحَى وتدرس، تهجر وتخرب، أم لأن الشاعر يحرص على استبقاء مكانها "حرصه على استبقاء سمية ذاتها؛ فلذلك كانت العين تتزود منها النظرة التي لم تقلع، تلك النظرة التي قرنت بين سمية وسقيا المكان، فلذلك لم تشأ إرادة الشاعر أن تعضد إرادة الفراق، فتتحدث إلى الأطال والرسوم، ثم إن اتخاذ النص سمية محوراً متردداً في كل مقاطع حديث الشعر كان معوذاً لدارها أن تؤول إلى دمن وأثاف"^(٣).

وخامسها: أن التوتر الذي نراه في بداية القصيدة، والنداء المبهم المتكرر، واستخدام واو (رب) وتكثير ما بعدها، وصورة سمية المتجهة إلى السماء في صورة الغزال، وتماهياها في السارية، توحى كلها بأن الحادرة يعي بناء فنه الشعري وعياً حاداً، وأنه لا يعكس الواقع، بل يبدع "عالمأ فنياً رمزياً يعيد صياغة ذلك الواقع ويجلو خفاياه"^(٤)، مما يجعل تجربته خارج حدود الزمن "تلغي الماضي ولا تتعلق بالمستقبل؛ فهي من هذا الوجه لا يمكن أن تكون تجربة تاريخية بالمعنى القريب، إن الماضي يفقد صفة المضي والانتها، ومن ثم فقد المستقبل وجوده أيضاً، وأصبحت التجربة - وإن كنت تؤثر هذا اللفظ - لا زمنية"^(٥).

وسادسها وآخرها: إن الوقوف على قصيدة الشاعر اللامية، التي وقفها على سمية أيضاً، وخطبها كما خاطبها في العينية، ووصف صرمها له، ومخالفتها أمره، وابتعادها عنه في قوله:

أَمَسْتُ سَمِيَّةً صَرَمْتُ حَبْلِي وَنَأْتُ، وَخَالَفَ شَكْلُهَا شَكْلِي
وَعَدَا الْعَوَادِي عَنْ زِيَارَتِهَا إِلَّا تَلَقَيْنَا عَلَى شُغْلٍ
وَرَجَاهُمْ يَوْمَ الدَّوَارِ كَمَا يَرْجُو الْمُقَامِرُ نَيْلَ الْخَصْلِ

(١) شرح ديوانه، تحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢، ص ٢٠٣.

(٢) التبريزي، شرح المفضليات ٤٦٨/١.

(٣) القرشي، عالي بن سرحان، تجربة الدرس النقدي في العصر الحديث مع قصيدة الحادرة، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، المجلد السادس، العدد الثاني، ٢٠٠٥، ص ١٠١.

(٤) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، ط ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٩٤.

(٥) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، نشر كلية الآداب، الجامعة الليبية، دت، ص ١٤٦.

ولقد عرفتُ لئن نأتُ وتباعدتُ ألا تُلاقِيها سني الحسل^(١)

- يلقي الضوء على صورتها في العينية، ويوضح صفاتها؛ فهي ترتبط بالصنم الدوار الذي كانوا يطوفون حوله، ففي ذلك المكان المقدس، وفي أثناء هذا الطقس الديني كان الحادرة يرجو عودتها، بيد أن غيابها لم يكن مثل غياب البشر، غياباً لا رجعة له إن هي فارقت، ولن تعود إليه، ولن يتلاقيا سنّ الحسل^(٢).

لهذا، تباينت الدراسات التي حاولت سمية وأخرجتها عن إنسيثها، فرآها لطفي عبد البديع "كائناً مثالياً يتعالى على مثيلاتها من بنات حواء، والشاعر يهتف باسمها لأنها أخت السحابة، وحليفاتها، وبسبيل منها في صفتها الكونية، وهي مثلها ثرة تفيض على الكون الإنساني معاني الحب والجمال"^(٣). ورآها مصطفى ناصف "مبدأ يختلف به الإنسان برهة من الزمن، يومض ويختفي، ولكنه يعود في شكل سحابة ممطرة ولود، وكذلك أوشكت سمية أن تكون مرادفة لهذه الهزة الكونية التي تتجلب الحياة، ولكنها قريبة وبعيدة"^(٤). واعتبرها نصرت عبد الرحمن "سيدة الخصب الرعوي"^(٥)، وهي عند إبراهيم عبد الرحمن "صورة فنية للثريا ربة الخصب ومانحة الغيث في الديانة الجاهلية"^(٦)، وعند قاسم المومني "أشبه ما تكون بقوة خفية تهب الغيث، وتولد الخصب، وتمنح الحياة"^(٧).

تجمع هذه الدراسات - ضمناً وصراحة - على أن سمية إلهة سمية تتسامى عن كل ما هو أرضي أو آدمي، وعلى علاقتها المباشرة بالخصب والنماء، فهي كائن متعال، ومبدأ عظيم، وهزة كونية، وقوة خفية، وسيدة للخصب أو ربة له، ولكن هذه الدراسات بقيت تحوم حول حماها، فلم تقترب منها أكثر وأكثر لتحديد ماهيتها، وكشف طبيعتها، وبيان وظيفتها، وسر وجودها، لغة وفكراً وحضوراً في النص. وكأنها تمنعت عليهم، فلم يحدد لطفي عبد البديع هذا الكائن المتعالي، ولا الغرض من مناداته، والتهتف باسمه، ولم يفسر مصطفى ناصف هذه الهزة الكونية ولا هذا المبدأ العظيم الذي يبحث عنه الحادرة في الصحراء "بحث المعرض للنتية والضلال"^(٨)، ومع اعترافه بأن سمية قديسة جليلة، إلا أنه رآها هي التي تبتهل، ويلقى بوجهها الكريم شيء من القلق، وأن ترخيم اسمها جامع للأنتى والذكر^(٩)، وسمية ليست كذلك في النص، فالشاعر كما سنرى هو القلق، وهو المبتهل لكائن علوي لم تجتمع فيه صفتا الذكورة والأنوثة اللتان ترتدان إلى معتقد موغل في القدم يعود إلى عصور ما قبل التاريخ، تجاوزه الإنسان منذ السومريين حين فصل بين الآلهة الإناث والآلهة الذكور وميز بينهما.

(١) ديوان الحادرة، ص ٨٠+٨١.

(٢) من أمثالهم في الأبيات: "لا أتيك سنّ الحسل، أي أبداً، أي مابقيت، يعني ولد الضب، وسنّه لا تسقط أبداً، وزعموا أن الضب يعيش ثلاثمائة سنة وهو أطول دابة في الأرض عمراً". اللسان (سنن).

(٣) الشعر واللغة، ص ٨٠+٧.

(٤) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ١٤٧.

(٥) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٤.

(٦) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٧.

(٧) في قراءة النص، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص ١٩١.

(٨) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ١٥٣.

(٩) المرجع السابق، ص ١٤٨+١٤٩.

وسمية ليست ربة للخصب الرعوي وحده كما رأى نصرت عبد الرحمن، وإنما هي ربة الخصب كله: الإنساني والحيواني والنباتي، والتميز بين أسماء النساء في مقدمات القصائد الذي ذهب إليه، وجعل كل اسم منها رمزاً لإلهة أو ربة تختص بعمل محدد ينقصه الدليل التاريخي والأوركولوجي. إذ تبدو هذه الأسماء كلها رمزاً لعشتار نفسها في وظائفها وطبائعها وصفاتها. وسمية ليست صورة رمزية للثريا كما ذهب إبراهيم عبد الرحمن، إذ لم يعرف عن الديانات القديمة أنها صوّرت الثريا أمّاً، خاصة أنه ربط هذه الأم (الثريا) بـ (فينوسات لوسيل)، ومعروف عن (فينوس) أنها رمز للزهرة في الأساطير الإغريقية، وليست رمزاً للثريا، ولو أنه عذاها رمزاً لعشتار التي أورد لها ترتيلة سومرية في تمجيدها لاستقام له ذلك، ولما قال: إن الحادرة يدير حواراً عنيفاً مع سمية^(١). إذ كيف يكون المبتهل الذي يناجي ربه عنيفاً في حوارها معها؟!

نبقى أمام ملحاح السؤال، من سمية؟ وما عساها أن تكون من غير البشر؟ وما سر مناجاة الشاعر لها؟ وكيف أدار حوارها معها؟ ولكي نجيب عن هذه الأسئلة ومثيلاتها؛ نعود بسمية إلى سيرتها الأولى، ونبحث عن سر وجودها عند الشعوب القديمة كلها، نعود إلى التأسيس الثاني من هذا البحث الذي يرى المرأة أمّاً كبرى ومصدراً للخصوبة والحياة، تجلّت في عشتار وإن اختلفت أسماؤها.

سمية / عشتار

تضرب جنور علاقة المرأة (سمية) بعشتار في أعماق الماضي السحيق، حين كانت المرأة هي السبب في وجودها، والباعث على حضورها، لتملكها سر الخصوبة، ومحافظة على بقاء الجنس البشري، فكانت العنزة أم الإله، ثم استحالت إلى إلهة شخّصت فكرة الأمومة في الديانات القديمة، وتمثّلتها في عشتار. منذ ذلك انعقدت الصلة بينهما، وتناخنا وتماهت الواحدة في الأخرى، وفي ضوء هذا التصور نحاول تلمّس أوجه الشبه بين سمية وعشتار من خلال ترسبات هذه العلاقة في قاع القصيدة.

نقف بداية على اسم (سمية) المأخوذ من السمو بمعنى العلو والارتفاع، فسماء الشيء بمعنى ارتفع، وسماء لي شخص فلان: ارتفع حتى استبنته، ومنه جاءت قبة السماء والسحاب والمطر، وتجمع على أسمية وسمي. وإذا صغرت الاسم قلت (سمي)، وهو مشتق من سموت لأنه تنويه ورفع^(٢).

وكان الحادرة باختيار هذا الاسم؛ يخلّق بسمية إلى أسمي ما في الكون وأكثره عظمة، إلى السماء، ويرفعها إلى مكانها ومستقرها الخلق بها، المكان الإلهي العالي اللامتناهي، المقدس، المختلف المترفع عن أماكن البشر، ثم يحملنا حملاً على النظر إليها كما ننظر إلى السماء باعتبارها رمزاً للحقيقة المطلقة والنعيم الروحي الأسمى، المتجهة إليها عيون الناس وأفئدتهم وأيديهم.

ولم تكن السماء بالنسبة لعشتار مكاناً وموطناً مثل بقية الآلهة والإلهات حسب، بل كانت حماها ومملكته، دعاها الساميون "السيدة السماوية" أو "ملكة السماء"^(٣)، واكتسبت هذا اللقب من (إنانا) السومرية (إن أن)، حيث (إن) تعني سيدة، و(آن) تعني السماء^(٤)، تقول ترتيلة مرفوعة لعشتار:

(١) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٧.

(٢) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، (سمي).

(٣) السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، ط١، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٩١.

(٤) ميخائيل، نجيب، مصر والشرق الأدنى القديم، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١، ١٢٤/٦.

لَكَ الحمد يا أَرهَبَ الإلهات، لك الإجلال يا سيدة البشر وأعظم الآلهة، عشتار مالها في عظمتها قرين، بيدها مصائر الموجودات جميعاً، لها الدعاء، واسمها الأول بين الأسماء، نافذة شرائعها سامية محكمة، مقامها الأعلى، يسعى الآلهة إليها، ظاهرة فوقهم، مطاعة للكلمات، مليكة عليهم، نافذة الإرادة^(١).

كانت ملكة السماء / عشتار - في الفكر القديم - تجسداً للطبيعة الحية، وقوة الإخصاب الكونية، وكان غيابها وعودتها في الملحمة السومرية "هبوط إنانا إلى العالم الأسفل" التي تناسخت في الملحمة البابلية "هبوط عشتار إلى العالم الأسفل" تمثيلاً لدورة الحياة في الطبيعة، فحين تغيب تجف الأرض، وتتعطّل مظاهر الحياة، وحين تعود، يعم الخصب، وينمو النبات، ويكثر الخير.

ولأنها القوة العظمى المحركة للكون، ولأنها من أهم الآلهة وألمعها؛ تمثّلها الإنسان القديم في كوكب الزهرة أجمل الكواكب وأشدها لمعاناً، وأكثرها حسناً وجمالاً، سمّاها الكنعانيون (عشتارت)، ومنهم ومعهم انتقلت إلى الغرب، وبقي اسمها الشرقي في (star) شاهداً عليها في لغتهم.

في شهر نيسان تظهر الزهرة من الشرق قبل طلوع الشمس بلونها الأحمر ساطعة لامعة، جالبة انتباه الناس إليها، وفي شهر نيسان تنفجر الخضرة من أعماق الأرض، فتكتسي بكل لون بهيج، وتنب فيها مظاهر الحياة، وصار هذا الظهور بشارة للميلاد، ودلالة على تجدد الحياة، وصار نيسان عيداً للربيع، تقام فيه الطقوس والاحتفالات، ابتهاجاً بعودة عشتار، وأصبح الخامس والعشرون منه "موعداً تجمّعت حوله معظم أعياد الأمم الكبرى"^(٢) بدءاً بأعياد البابليين وصولاً إلى عيد الفصح المجيد (Eastern) أي عيد الربيع، عيد عشتار.

ويفجأنا الحادثة في مستهل قصيدته حين يربط زمن حركة سمية السماوية، بزمن طلوع الزهرة / عشتار بإشارته إلى البكور والغداة أي قبل طلوع الشمس، وحين يشير صراحة إلى صفتها المشتركة (الربيع) في قوله:

بَكَرَتْ سُمِيَّةٌ بِكَرَّةٍ فَتَمَتَّعَ وَغَدَتْ غُدُوٌّ مَفَارِقَ لَمْ يَرَبِّعَ^(٣)

ببكور سمية بكر الربيع معها، وغدا في إثرها، فلم تعد هناك حياة، ولو أنها ظلت لظلّ معها، وأقام الناس على ربعاتهم وحالهم الحسنة.

وكما ارتبطت عشتار / الزهرة بالربيع، ارتبطت كذلك بالمطر، فهي (إنانا) ابنة الإله (أنو) إله السماء الذي يسيّر الرياح والأمطار^(٤)، ظهرت مصورة على بعض الأختام والمطر ينهمر من بين يديها^(٥)، وقدمت القرابين لكوكبها الزهرة (عشتار) في سبأ القديمة من أجل الاستسقاء^(٦)، ونسبت العرب المطر إلى فعل الكواكب والنجوم

(١) السواح، فراس، لغز عشتار (الأكوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، ط٦، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦، ص ٥٢+٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٩٩.

(٣) ديوانه، ص ٣، وشرح المفضليات ١/١١١، وقد أثرت رواية التبريزي في "لم يربيع".

(٤) السواح، لغز عشتار، ص ٢١٢.

(٥) علي، فاضل عبد الواحد، عشتار ومأساة تموز، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٦٩.

(٦) نيلسون، ديتلف: التاريخ العربي القديم، ترجمة فؤاد حسنين علي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، د.ت، ص ١٣٨.

فقالت: "مطرنا بنوء كذا"، وليس بعيداً أن يكون النوء الذي اختلف في أصله^(١)، نسبة إلى الإله (أنو) وابنته إنانا لقربه من نطقها، ولأن (ايزيس)، عشتار عند قدماء المصريين ارتبطت بالشتاء أيضاً^(٢). كما أن العزى - عشتار العرب - لها علاقة بالمطر لغة من خلال العزاء وهو المطر الغزير، وبالشتاء وصفاً في قول عمرو بن لحي: "إن ربكم يشتي بالعزى لحر تهامة"^(٣)، وهي كذلك ابنة كبير الآلهة العربية هبل / بعل إله الخصب والماء^(٤). وسمية كما سنرى وثيقة الصلة بالسحاب والمطر، والحادرة حين يصف ريق سمية لا يحدثنا عن حرارة الوجد، ولهيب الأنفاس، وإنما يستدعي المطر المنصب من فم سمية عن طريق السحر التشاكلي، سيما وأن اسم سمية نفسه من أسماء الأنواء المؤنثة مثل مزنة وسحابة.

وتقترن سمية بالغزاة المقدسة الفارعة المنتصبة المتجهة إلى السماء:

وَتَصَدَّقْتُ حَتَّى اسْتَبْتَكِ بَوَاضِحٍ صَلْتِ كَمُنْتَصِبِ الْغَزَالِ الْأَتْلَعِ

وتشارك الغزاة مع عشتار والزهرة والعزى والشمس في التأنيث، والأمومة، ومعاني الماء، والخصوبة، تلتقي في الحقل الدلالي مع الشمس (الغزاة) التي تغزل أشعتها، ومع العزى في (عز)، ومنها جاءت (عزة) بنت الطيبة التي تسمت بها المرأة، ومع الزهرة في الخنس الكنس "ويبدو أن لفظة (خنس) تطلق على نجم الصباح، كما تسمى الزهرة (كنس)، لأنها تكنس في المغيب أي تستتر كما تكنس الطباء، وربما المقصود هو نجم المساء"^(٥). وتشاكل سمية عشتار في لونها الأبيض الناصع، المشرق الظاهر، البراق الوضاء، لون القداسة والطهر والنقاء (حتى استبتك بواضح صلت)، وفي التصدق أي التمتع والانحراف والصد والتخفي، ومنه جاءت المرأة الصدوف التي تعرض عن الريبة، وسمي بعض الشعراء محبوباتهم به^(٦)، ولعل لهذا الاسم علاقة بالصدفة أو المحارة التي نشأت فيها عشتار، وبها تغطت.

والخمر جامع مقدس يجمع سمية بعشتار والزهرة، قدستها الشعوب القديمة، واعتبرتها شعيرة من شعائرها، كانت شراب الآلهة المفضل، احتستها نشداناً للقوة، واعتبطت حين كانت ترى عبّادها يعبون منها أو يريقونها عندما يقدمون الأضاحي والقرايين لها^(٧)، وكانت عشتار عند البابليين "أم الخمر التي تهب أهل الباطن قوت قلوبهم، وتفتح

(١) انظر: اللسان (نوا).

(٢) ديورانت، ول: قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محفوظ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، المجلد الأول ١٦٠/٢.

(٣) اللسان (عز).

(٤) الديك، إحسان، صدى عشتار في الشعر الجاهلي، ص ١٧٣.

(٥) الحمد، جواد مطر، الإله الزهرة (الابن)، دراسة تاريخية في الميثولوجيا والمعتقدات اليمينية القديمة، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد ٢٢، العدد ١٦، ١٩٩٥، ص ٣.

(٦) وذلك في قول سبيع بن الخطيم التيمي:

ونأت بجانبها عليك صدوف بانئت صدوف فقلبه مخطوف

شرح المفضليات للتبريزي ١٢١٦/٣.

(٧) نصر، عاطف جوده، الرمز الشعري عند الصوفية، ط ١، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٥٣. والنعمي، أحمد اسماعيل، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط ١، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٣٧.

بصائرهم على حكمة الليل^(١)، ودعيت (إنانا) السومرية "الأم النورانية إلهة الخمر"^(٢)، وعدّ العرب العزى ربة للخمر، فكانوا يشربونها سحرًا مع ظهور نجمة الصباح، ذكرها الشعراء بأشهر أسمائها "الصباح"، وتغنوا بالبابلية منها، مما يؤكد استيعابهم الموروث القديم وتواصلهم معه، خاصة أن أشهر معابد الزهرة كان في مدينة بابل.

العينية ترتيلة استمطار

انتشرت التراتيل عند معظم الشعوب القديمة باعتبارها ضرباً من ضروب النشاط الديني^(٣)، وطقساً مارسه الإنسان القديم كلما نزلت به نازلة، أو ألمّ به خطب، فكان يتقرب من آلهته، ويتزلف إليها بصلواته وقرابينه، ويتوجه إليها بالتضرع والدعاء مرتلاً مترنماً.

وتدل الألواح السومرية التي عثر عليها في عصور مختلفة على عناية السومريين والبابليين بتأليف التراتيل التي غدت فناً راقياً من فنونهم، تنوعت أصنافه وأشكاله حسب موضوع الترتيلة، ونوع الآلة الموسيقية التي كانت تنشد على أنغامها، وأطلقوا على هذا الفن كلمة (shir)، بمعنى رتل/ترتيلة يقابلها في الأكادية (zamaru) بمعنى أنشد/رتل/غنى، مع الموسيقى أو بدونها^(٤).

ويشير المصطلح (شير) أي شعر^(٥) بمعنى الغناء والترنيم إلى الجذور السامية القديمة لتسمية الشعر بهذا الاسم، وإلى علاقته الوثيقة بالدين من خلال ترتيله، ويبدو أن هذا المفهوم هو الذي كان سائداً بين الجاهليين خاصة عند شعرائهم، فحسان الذي أكد أن "الغناء لهذا الشعر مضمار" وأنه إنشاد وترتيل، هو نفسه الذي كان يصّر على أن تكون هذه العينية لازمة موسيقية يجب ترديدها في مجالس الأشعار.

وكان الشاعر الكاهن الملحق بالهيكل هو الذي ينشد قصائده ويرتلها أمام المجموعة، ويرفعها إلى الإله أو الإلهة، نرى ذلك في القصيدة التي نظمها الكاهنة العظمى الشاعرة (أنجيدوانا) ابنة الملك سرجون الأكادي، ورفعتها إلى الإلهة إنانا/عشتار، فاستهلتها بمديح الإلهة، وتعداد صفاتها وقدراتها، ثم تحدثت عن معاناتها، وتوسلت إليها أن تفرج كربها وتخلصها من محنتها، تقول:

"أنا الكاهنة العظمى أنجيدوانا

حملت سلة الطقوس وأنا أشدو

ولكني لم أعد أسكن في المكان المريح الذي أقمته لي

فإذا ما حلّ النهار حرقتني الشمس

وإذا ما حلّ الليل حدثت بي ريح الجنوب

لقد أضحي صوتي العذب مضطرباً

وتحول كل ما يسعدني إلى تراب"^(٦)

(١) السواح، فراس، لغز عشتار، ص ٢٤١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥٥.

(٣) بوكيت، أي، ستي: التراتيم البدائية، ترجمة يوسف داود عبد القادر، مجلة التراث الشعبي، وزارة الإعلام العراقية، العدد السادس، السنة الرابعة، ١٩٧٣، ص ٢٣.

(٤) علي، فاضل عبد الواحد، سومر أسطورة وملحمة، ط١، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٩، ص ٣٢١.

(٥) يظهر التطابق بين المصطلحين إذا نطقنا حرف العين همزة، وخففنا الهمزة إلى ياء.

(٦) علي، فاضل عبد الواحد، سومر أسطورة وملحمة، ص ٣٢٥+٣٢٦.

ثم نقول:

" أيتها الإلهة واهبة الحياة الجديرة بالنواميس الإلهية

يا من يعظمها مديحي

أيتها الرحيمة، المرأة واهبة الحياة صاحبة القلب النير

ها قد أنشدتها أمامك بموجب النواميس الإلهية"^(١)

ونقول ترتيلة بابلية أخرى مرفوعة لعشتار:

"أنت حينما تنظرين يحيا الموتى - ويشفى المرضى

إن الآثم الذي يرى وجهك سرعان ما يستقيم

إني أستصرخك، فأنا عبدك المعذب المتعب المكروب

.....

أنا ماذا تراني فعلت يا إلهي ويا إلهتي

حتى أعامل وكأنني لا أخشى إلهي ولا إلهتي

فكان جزائي المرض ووجع الرأس والخسران والخراب

تقبلني تذللني واسمعي دعائي

انظري إليّ بعين الرضا، وتقبلني تضرّعي

فإلى متى يا سيّدي تبقيين غاضبة وتشيحين بوجهك عني

إلى متى يا سيّدي تبقيين ثائرة، وتبقى روحك ساخطة

التفتي إليّ ولا تصدّي عني وانظري إليّ بعطف"^(٢)

ويشير الكشف الأثري الكبير لـ (ترنيمه الشمس) إلى وجود مثل هذه التراتيل عند العرب في اليمن حيث

يستجير الكاتب الكاهن في هذا النص بالشمس التي ترفع قدر من يبجلها، و تحط من شأن من يهجرها، ويتوسل إليها أن تقيه وقومه صروف الزمان، وبوائق العقاب، وأن تجلب لهم الرحمة والبركة والخير.

وتظهر هذه الترنيمة تضرّع المتعبّد اليمني وتخشّعه للإلهة الشمس، وحمده وثناءه عليها، فهي مانحة الحياة،

وممطرة المياه، ومخصبة الأرض، وهي "الإلهة الأم لها نفس الأسطورة التي تنسب إلى الإلهة عشتار - عشتروت

عند الساميين الشماليين"^(٣)، نقول الترنيمة:

" وفي (الشعيب) الخصب أزجيت

وبئر (يذكر) حتى الجمام ملأت

وغدك الذي وعدت به أصلحت

أعنتنا يا شمس إن أنت أمطرت

(١) المرجع السابق، ص ٣٢٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣٦-٣٣٨.

(٣) نيلسون، دينلف، التاريخ العربي القديم، ص ٣٣٢.

نتضرّع إليك فحتى بالناس ضحيت^(١)

وكما صلّى اليمينيون للشمس، وتوسلوا إليها لإنزال المطر، كذلك توجهوا بصلواتهم وأدعيتهم، وابتهالاتهم لابنها الإله (عثتر) لإنزال المطر عليهم سني انحباسه، لصلة هذا الإله الوثيقة بماء الأرض وماء السماء، وكانت لهم - كما لغيرهم من العرب قبل الإسلام - صلاة خاصة بالاستسقاء^(٢).

والبدو الذي يعيش في الصحراء، وتعتمد حياته على ما تجود به السماء من حبات المطر، هو أكثر الناس توجساً وخيفة من انحباسه الذي يحول الحياة إلى جحيم وشقاء، وجوع وفقر، لذا، سعى بكل طاقاته وقدراته إلى استرضاء القوى الغيبية التي تتحكم في سقوطه بالسحر والقرابين، فكانوا يعقدون السلع والعشر بأذنان البقر، ويشعلون فيها النيران، ويضجّون بالدعاء والتضرّع^(٣)، وكانوا يستسقون بقبور الموتى والملوك والأولياء والقديسين الذين يعتقد بقدرتهم على إنزاله، واستسقوا بالكواكب والنجوم التي اعتقدوا أنه من صنعها، وفي كل ذلك كانوا يتوسلون ويدعون ويتذلّلون ويبيكون.

يبدو أن مهمة إنزال المطر في الفكر الجاهلي كانت من مسؤولية الشاعر الساهر، ومن ينظر في الشعر الجاهلي "يجد الشعراء الجاهليين معنيين مباشرة بسقوطه، فهم يحسّون القلق والتوتر، وهم الذين يرقبون المطر ويسهرون في عتمة الليل ينتظرون البرق والريح، والكل يعذب من أجله، ويتحفّز ويقلق ويسهر وينتظر ويترصّد^(٤).

وإذا كان بعض الدارسين قد رأى في المقدمة الطللية موروثاً جاء من مرحلة اقتران الشعر بالترانيل الدينية^(٥)، أو بقايا تراث ملحمي سامي كان الشاعر يقدم صلاته للآلهة قبل الشروع في القصيدة^(٦)، وأن الشعراء الذين يكون الطلل إنما يكون الشمس التي رحلت فأدى رحيلها إلى إقفار الديار^(٧)، أو يكون المرأة المعبودة الراحلة التي رحل معها الخصب^(٨)، فإنني أذهب إلى أبعد من ذلك وأرى أن عينية الحادرة كلها - وليس مقدمتها - من هذا القبيل، هي بقايا طقس من طقوس هذا البكاء، وهي ترتيلة استمطار يرفعها إلى ربة الخصب الراحلة سمية / عشتار.

ذلك أن زمن رحيل سمية الذي حدده الحادرة في الربيع، هو زمن مقدس كانت تجري فيه طقوس الخصب المشهورة عند الساميين القدماء حيث "كانت لدى كثير من الشعوب القديمة عادة دينية سنوية تقام زمن الاعتدال الربيعي ابتغاء وفرة المحصول، يقدم فيها للآلهة قربان هو رمز لإله الإنبات"^(٩)، "وفي بلاد الرافدين كانت أعياد عشتار السنوية تقام في الربيع بعودة ابن الأرض الإله تموز من العالم السفلي، وانتعاش الطبيعة الخضراء التي ماتت بموته في الخريف، وكان اليوم الأول من الاحتفال مخصصاً لنذب الإله تموز الميت الغائب في العالم الأسفل،

(١) عبد الله، يوسف، ترنيمة الشمس، ص ٢٤.

(٢) انظر: الحمد، جواد مطر، الإله الزهرة، ص ٢.

(٣) انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، د.ت، ١/٣٦٦.

(٤) أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ط ١، دار عمار/عمان، ودار الجيل/بيروت، ١٩٨٧، ص ٩٠.

(٥) البياتي، عادل، رمز المرأة في أدب أيام العرب، مجلة آفاق عربية، العدد ١٢، بغداد، ١٩٩٧، ص.

(٦) سلوم، داود، النقد المنهجي بين الاستقراء والتأليف، وزارة الإعلام بغداد، ١٩٧٢، ص ١٥.

(٧) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٣١.

(٨) زكي، أحمد كمال، الأساطير، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٨٤، وإبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٢٣٨.

(٩) القمني، سيد محمود، الأسطورة والتراث، ط ٢، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٨٢.

والنواح على روح النبات الهاجعة في أعماق الظلمات، ثم يتحول النحيب الهادئ إلى تفجّع مأساوي، وهستيريا جماعية^(١).

كما أن الساميين القدماء في العراق كانوا يمارسون طقوس "الاستسقاء، فيخاطبون ألهمهم بالشعر، "بل إن القصائد في ذلك تعتبر بمثابة أدعية دينية لاستئصال المطر"^(٢).

ونحن نقرأ هذه القصيدة نحسّ الشاعر لا يتغزل على عادة الشعراء الجاهليين، ولا يفخر فخرهم، وإنما يقيم صلة بين سمية وقومه، ويحشد غزله وفخره، وبقية معاني قصيدته ليصف مأساة قومه بعد رحيلها، ومظاهر المحل والجذب التي حلت بهم بعد فراقها، وكأنه يقارب بين آثار غيابها، وآثار غياب عشتار حين نزلت إلى العالم الأسفل، فيناجيها، ويتضرّع إليها، ويتذلل لها، ويصلي من أجل عودتها لتعود الحياة معها.

وعلى طريقة التراثيل البابلية^(٣)، بدأ الحادرة عينيته بتمجيد سمية، وراح يصف جمالها الأنثوي، المثالي، ويذكر صفاتها التي تميزها عن غيرها، وأهمها صفة الخصوبة التي تمثلت في عذوبة ريقها، والتي رصد لها نصف أبيات لوحة الغزل في قوله:

وإذا تَنَازَعَكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا	حَسَنًا تَبَسَّمَهَا لَذِيذَ الْمَكْرَعِ
كَغَرِيضٍ سَارِيَةٍ أَدْرَتَهُ الصَّبَا	مِنْ مَاءِ أُسْجَرَ طَيِّبِ الْمُسْتَقْعِ
ظَلَمَ الْبِطَاحُ بِهِ أَنْهَالُ حَرِيصَةٍ	فَصَفَا النَّطَافُ بِهَا بُعَيْدَ الْمُقْلَعِ
لَعِبَ السِّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَأْوُهُ	غَلًّا تَقْطَعُ فِي أَصُولِ الْخُرُوعِ ^(٤)

يفيد الظرف (إذا) من خلال اقترانه بـ (رأيتها) صفة الديمومة والاستمرارية لحال سمية، هكذا كانت سمية وهكذا تكون، في زمان صفاتها، ووقت رضاها على عبادها، تسبغ عليهم الخير، وتكثر لهم الخصب، وتجاذبهم الحديث المنتزع من أعماقها، وتجري الابتسامة على فمها، فتبتسم لهم الحياة بوضاعتها وطرأوتها وطهارة ولائها، وتجود عليهم بالمطر المنهمر من السماء أو من فيها سيّان، فتنبعث الحياة في عروق الأشياء، ينبت الزرع ويدّرّ الضرع، وإذا نقيمت عليهم وغضبت؛ رحلت عنهم، ورحل معها الربيع، فتتبدل أحوالهم، ويحل المحل، ويكثر الجذب ويخيّم عليهم شبح الموت.

(١) السواح، فراس، لغز عشتار، ص ٢٣٥.

(٢) البياتي، عادل، الجزء الأول من كتاب "أيام العرب قبل الإسلام" دراسة مقارنة لملاحم الأيام العربية، الكتب، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٢٩.

(٣) تقول ترتيلة بابلية مرفوعة إلى عشتار: "شفاها عذبة وفي فمها الحياة

ظهورها ينشر الفرح والابتهاج

بيدها مصائر الأشياء جميعها

نظراتها فيها الفرح

وفيها القوة والعظمة

إلهة حامية وروح حارسة"

السواح: لغز عشتار، ص ١٨٢، وانظر: على فاضل عبد الواحد: سومر أسطورة وملحمة، ص ٣٢٢.

(٤) الديوان، ص ٤٦-٥٠.

سمية الحادرة مثل عشتار، قادرة على كل شيء، بيدها - أو بفيها - أسباب الحياة، تمنحها وتمنعها، تعطيتها وتأخذها، ووصفه لها، لا يبتعد كثيراً عن وصف الشاعر القديم لعشتار في قوله:
 "سيدة النواميس الكونية، أيتها النور المشع
 أنت من يمنع الزرع والإنبات عن أراضي العصاة
 فيا مليكة البلاد الحكيمة العارفة
 يا مكثرة المخلوقات والناس
 هذه أغنيتي أرفعها بحمدك"^(١)

كما شاعت عند السومريين والبابليين تراتيل تمجيد الذات ومديحها^(٢)، وبخاصة تلك التي صيغت - بضمير المتكلم - على أسنة ملوكهم، تمجد قوتهم وحكمتهم، وتتحدث عن عدلهم ورعايتهم شؤون رعيتهم؛ ليوثقوا صلتهم الحميمة بالهتهم، وليؤكدوا إخلاصهم لها، ورغبتهم في نيل رضاها، وإخال أن اللوحة الثانية التي درج الدارسون على تسميتها لوحة الفخر، من هذا النوع، يقول فيها:

رَفَعَ اللّوَاءَ بِهَا لَنَا فِي مَجْمَعٍ	فَسْمِيْ، وَيَحْكُ هَلْ سَمِعْتَ بِغَدْرَةِ
وَنَكْفُ شُحِّ نَفْسِنَا فِي الْمَطْمَعِ	إِنَّا نَعِفُّ فَلَا نَرِيبُ حَلِيفَنَا
وَنُجِرَّ فِي الْهَيْجَا الرَّمَاخِ وَنَدْعِي	وَنَقِي بِأَمْنٍ مَّا لَنَا أَحْسَابُنَا
تُرْدِي النَفُوسَ وَغَنَمَهَا لِلْأَشْجَعِ	وَنَخُوضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةٍ
زَمْنَا، وَيُظْعَنُ غَيْرُنَا لِلْأَمْرَعِ	وَنُقِيمُ فِي دَارِ الْحِفَاظِ بِيَوْتَنَا
سَقِمَ يُشَارُ لِقَاؤُهُ بِالْإِصْبَعِ ^(٣)	بِسَبِيلِ ثَغْرِ لَا يُسَرِّحُ أَهْلُهُ

فالشاعر - كما نرى في هذه الأبيات - يسعى جاهداً إلى تبرئة قومه من كل دنس ونقص أو قصور، ويؤكد تمثلهم أمجاد الجاهلية، وقيمها العليا الخيرة؛ فهم لا يغدرون، وهم أفعاء، كرماء، شجعان مشهورون في ساحات القتال، يقيمون بديارهم إن أجدبت أو أخصبت، فلا يرحلون مثل غيرهم أوقات الجذب إلى مكان ممرع تُسرح المواشي فيه، لهذا يتوجه لها بالخطاب فيقول: لمَ نَقمت وأعرضت ورحلت يا ربة المطر ويا سحابة السماء؟ أو يحق علينا كل هذا العذاب رغم توافر كل هذه الصفات؟!

والشاعر يستجمع كل طاقاته السحرية ويكتفها في بداية هذه اللوحة في قوله "أسمي ويحك"؛ حيث يختار حرف النداء الألف ليدل على التذاني والتقارب والتواصل، ويرخم اسمها حباً وتعظيماً لها، ويستخدم كلمة (ويح) ليشير بها إلى الرحمة^(٤)، كما يكثر من تكرير أفعال المضارعة المسندة إلى ضمير الجماعة: "نعف، نكف، نقي، نجر، ندعي، نخوض، نقيم" لتوكيد الذات، والتأكيد على الثبات، والاستمرار في أفعال الخير، وجاءت حروف هذه الأفعال مشددة حيناً، وممدودة حيناً آخر؛ لتدل على تشدهم في صفاتهم، وامتداد هذه الصفات في الزمان والمكان، وليشير إلى تميزهم عن غيرهم، وأن كل صفة خير فيهم تعني عدم توافرها في غيرهم، فرحماك يا سميّة!

(١) السواح، فراس: لغز عشتار، ص ٢١٤-٢١٥.

(٢) انظر: علي، فاضل عبد الواحد، سومر أسطورة وملحمة، ص ٣٢٩ وما بعدها.

(٣) الديوان، ص ٥١-٥٥.

(٤) فسر الأصمعي (ويح) على أنها ترحم (شرح المفضليات للتبريزي ١/١١٩، وهي كلمة تقال رحمة، انظر اللسان (ويح)).

وفي هذه اللوحة - كما في التراتيل القديمة - ينحل صوت الشاعر المنشد في صوت الجماعة، بعد أن قدم لترتيلته في لوحة الغزل بابتهاله استهلالية لهجت بتعظيم سمية، ويتعالى نشيد الجميع، ويطغى صوت الجوقة على صوت الشاعر الفرد من خلال تكرار ضمير الجمع، ليعبر الجميع عن هاجس الخوف، في جو طقوسي يذكرنا بطقوس النذب الجماعي القديمة التي كانت تقام حزناً على فقدان الخصب.

والحادرة حينما يعود إلى مناداة سمية، وحين يهتف باسمها لم يخرج "من قصة إلى قصة" كما يقول التبريزي^(١)، وإنما نرى في تكرار هذا النداء صوت المتعبد الداعي الذي يجعل من اسم إلهة ترنيمة أو شعيرة أو تعويذة، يتعوذ بها من كل شر. فالحادرة كالمتعبد القديم يعود مرة بعد أخرى إلى مناجاة سمية، ويتوسل إليها أن تخرج كرب قومه، وإن تخلصهم من محتهم، فها هو يهتف باسمها في لوحة الخمر، ويستخدم "رب" صراحة، مشيراً إلى هؤلاء الفتية الذين هم جزء من الجماعة التي تحدث عنها في اللوحة السابقة فيقول:

فسمي ما يدريك أن رب فتية	باكرت لذتهم بأذن مُترع
محمرة عقب الصبوح عيونهم	بمري هناك من الحياة ومسمع
متبطحين على الكنيف كأنهم	يكون حول جنازة لم ترفع
بكرُوا عليّ سحرة فصبتهم	من عاتق كدم مُشعشع ^(٢)

"رحماك يا سمية فإنني أضرع إليك أن تسمعي شكاية فتية"^(٣) بكرُوا عليّ، وباكرتهم بعد أن بكرت وغدوت غدو المفارق الذي لم يربع، فصبتهم بالصبوح يا نجمة الصباح، فتية يتقربون إليك بدموعهم، يكون الجذب/الموت الحاضر الممثل في الجنازة التي لم ترفع، فتية يتبطحون على الأرض الظمأى، يستجدون عودة ماء فمك الذي ظلم البطاح إليها، فتية يؤدون سحراً - وقت طلوع نجمة الصباح - طقس شرب الخمرة / دم "الغزال الأتلع" / دم سمية؛ محاولة منهم "تقص روحها وأخذ شيء من قوتها"^(٤)، "ولعل الكأس في هذه الفترة تكون آخر ما يعاقره الشاعر قبل أن ينصرف، وكأنه أدى الطقس الذي فرضته الزهرة منذ قديم، وستظل تفرضه مدى عصور متعاقبات"^(٥).

وها هو يعرض على سمية صور معاناة قومه، ومآسهم المتتابعة من خلال واو رب التي تكررت مع المعرض والمسهدين والمطية والمناخ، يقول:

ومعرض تغلي المراحل تحتة	عجلت طبختة لرهط جوع
ولدي أشعث باذل ليمينه	قسماً لقد أنضجت، لم يتورع
ومسهدين من الكلال بعنتهم	بعد الرقاد إلى سواهم طلع
أودى السفار برمها فتخالها	هيما مقطعة حبال الأذرع
تخذ الفياقي بالرحال وكلها	يعدو بمخرق القميص سميذع
ومطية حملت رخل مطية	حرج تئم من العثار بدغدع

(١) شرح المفضليات ١٢٤/١.

(٢) الديوان، ص ٥٦-٥٧.

(٣) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٧.

(٤) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ١٥١.

(٥) زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل، ١٩٨١، ص ١١٦+١١٧.

ومُنَاخٌ غَيْرُ تَنْيئةٍ عَرَسَتْهُ
عَرَسَتْهُ ووسادُ رَأْسِي سَاعِدٌ
فَرَقَعْتُ عَنْهُ وَهُوَ أَحْمَرُ فَاتِرٌ
فَتَرَى بِحَيْثُ تَوَكَّاتُ ثَقِنَاتُهَا
قَمِينَ مِنَ الْحَدَثَانِ نَابِي الْمَضْجَعِ
خَاطِي البُضِيعِ عُرُوقُهُ لَمْ تَنْسَعِ
قَدْ بَانَ مِنِّي غَيْرَ أَنْ لَمْ يَقْطَعْ
أَثَرًا كَمَفْتَحِصِ الْقَطَا لِلْمَضْجَعِ^(١)

ما يزال الحادرة يستعطف سمية ويسترحمها، ويضرع إليها أن تسمع نداءات جماعته الشعث الجوع، الذين عجل لهم طبخ اللحم، لكنهم ولشدة سغبهم لم يتورع بعضهم عن القسم بأن اللحم قد نضج وهو لما ينضج بعد. أن تنظر بعين الشفقة والعطف إلى هؤلاء المسهدين المتعبين الراحلين وراء الماء والكأ، بعد أن كانوا في رقاد وسكون ورغد من العيش، أن تنظر إلى حالهم في صورة إيلهم، فالسفار الذي أودى بها أودى بأصحابها، والهيام هذا الداء الشبيه بالحمى الذي يأخذها من العطش، هو عطش القوم أنفسهم، وشهوتهم للماء المفقود الذي أدى البحث عنه إلى تقطع حبال أنرعها وأذرعهم، فستان بين عطشهم اليوم وريهم بالأمس، وبين تقطع أنرعهم هنا، وتقطع الماء في أصول الخروج هناك، وستان بين حالة الاستقرار وهناءة العيش حين ربت سمية بينهم، وأدرت الماء طيب المستنقع عليهم، وبين حالة الترحال والوخد في الفياقي، وعدو الكل وراء الماء، يتعثرون في رحلة الضياع، ويتساقطون واحداً تلو الآخر جوعاً وعطشاً وتعباً كتساقط نوقهم، أما الناجون منهم فهم - أيضاً - مثل مطاياهم يُتَمَمُونَ ويعوئون من عثراتهم في رحلة العذاب بتميمة (دع دع) التي كرهت أن تقال في الإسلام وتحولت إلى الدعاء: "اللهم ارفع وانفع".

رحماك يا سمية من هذا المكان الجديد (المناخ) الذي أجبرنا الجذب على الإناخة فيه، بعد أن كنا "تقيم في دار الحفاظ" حيث تقيمين، والقرار في دار الحفاظ الذي يعني الاستغناء عن الرحلة وراء الكأ والماء - كان شيمة من شيم العزة، ومظهراً من مظاهر العظمة والسيادة، هذا المكان يشبه الحبس، ولا يقر فيه قارَ لوعورته، وكثرة مخاوفه، وكأنه لفرط ما فيه من نوائب الزمان، ومهالك الحدثن صار هو نفسه نابي المضجع، وصار فزعاً خائفاً قلقاً، فكيف بالذين يريدون الاضطجاع به والإقامة فيه؟

رحماك يا سمية مما حلّ بنا في هذا المكان! تَلَفَّتِي إلى مظاهر الفقر والهزال، والتفتي إلى عناق الموت والاحتضار، لم أجد - وأنا رائد القوم وقائدهم وكاهنهم - شيئاً أتوسده سوى ساعدي الذي يبس لحمه، وانقطع الدم عن عروقه، فاخدر واحمر كأنه "قد بان مني غير أن لم يقطع".

حالنا يا سمية كحال إيلنا، فكما "أودى السفار برمها"، والعطش بماء عظامها، ففصدت عروقتها وحبال أنرعها، كذلك، كاد هذا المكان أن يودي بماء حياتي / دمي وأن يقطع ذراعي.

أين كنا يا سمية؟ وكيف أصبحنا؟ أين أيام وصلك وابتسامتك؟ حين كانت الحياة في صفاء النطاف، وتدفق الماء في المذانب "غلا تقطع في أصول الخروج"، حين كنا "تقي بأمن مالنا أحسابنا" وحين كنا "تجر في الهيجا الرماح ونذعي"، وحين كنا ... وكنا ... في دار الحفاظ.

أما البيت الأخير فأراه مستقر القصيدة وجماع أمرها، ونهاية غايتها، وكان الرواة أحسوا أهميته فجعلوه خاتمة لها، مع أن مكانه الحقيقي كما رواه ابن الأعرابي في آخر أبيات الإبل التي تساقطت موتاً في الرحلة بعد قوله

(١) الديوان، ص ٥٨-٦٦.

"بدعدع"^(١)، وفي إطار ذِيَاك السياق يتبدى المعنى الرمزي الكامن وراء صورة ثفنات الناقة التي تشبه أفاحيص القطا "فهى أكبر من أن تكون تابعاً ملحقاً لإبراز فكرة عن آثار الإبل على الأرض"^(٢)، وهي لا تقتصر في دلالتها على صغر الناقة ونجابتها، وقصر زمن إناختها، وعدم انبساطها في توكنها، كما ذهب التبريزي وتابعه كثير من المحدثين^(٣)، وأزعم أنها تدل من خلال ذاك السياق على ضعفها وهزالها مما أدى إلى خفة وزنها وعدم تنقلها على الأرض، والحادرة عندما يستحضر القطا، رمز الهداية إلى الماء ومعرفة أماكنه، والذي ضرب به المثل في سرعته إليه ظامناً متهاوياً في يوم حرور^(٤) لا يستحضر منه سوى أفاحيصه وقد تراعت له أفاحيصه حفرات قبور تضطجع فيها المطايا المتساقطة التي أودى السفار بها في خضم رحلة البحث عن الماء، وما تساقط هذه النوق غير تساقط أفراد قبيلته واحداً بعد الآخر في هذه الرحلة، فالنوق ومن عليها كائنات محمولة في بحثها عن الماء، وهي "لا تخطو إلا فوق القبور"^(٥)، وما تزال تبكي الجنازة التي لم ترفع، "وبالجمل، فحدثان الدهر ونوبه هي أقانيم الشاعر التي تنتظم الحياة من فراق سمية إلى فناء السارية، وجدل الجائع إلى شقاء الفتية، وظمأ النوق إلى نبو المضعج، يستطير فيها جميعاً رثاء يشبه رثاء الحياة، وتتحد منها دموع الذين برحت بهم الآلام"^(٦).

وأجاري المرحوم نصرت عبد الرحمن حين قال: "قصيدة الحادرة - كما إخال - أنشودة إلى ربة الخصب، وما كان الحادرة يروم أن تمحل دياره، وما كان يعتقد - وهو الجاهلي - إلا أن يكون الجذب نقمة من ربة الخصب، فوجّه قصيدته ضارعاً إليها، واجداً بها، متذللاً لها"^(٧)، وأزيد فأقول: ليست هذه الربة - كما رأينا - إلا عشتار، وليست هذه الأنشودة إلا ترتيلة كتراتيل القدماء، مما يؤكد عراقة الشاعر الجاهلي واعترافه من موروث أجداده.

(١) انظر الديوان، هامش ١، ص ٦٦.

(٢) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ١٥٣.

(٣) انظر: شرح المفضليات للتبريزي، ١/١٣٥، ومحمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم ص ٢٣٢، ومحمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ١/٢٩١.

(٤) انظر: أبو سليم، انور، المطر في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٩.

(٥) عبد البديع، لطفي، الشعر واللغة، ص ١١.

(٦) المرجع السابق، ص ١٢.

(٧) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٩.